

اللاؤوكون بجوتهولت لسنج

بمقام
الدكتور احمد محمد محمى

فقد اتجهت إلى البحث عن أدب ألماني أصيل يتبع أسلوباً قومياً متميزاً ، ويجعل الألمان إغريق العصر الحديث . فتعمقوا دراسة الحضارة الهلينية ، ولم يقنعوا بالرواسب التي ظلت سائدة في الروايات المتناثرة عن اليونان ، والتي اقتصر عليها الإيطاليون والفرنسيون ، والتي أسموها بالمذهب الكلاسيكي الجديد ، بل درسوا نفائس الحضارة اليونانية ذاتها وأعادوا تقويمها .

وخشوا أن يتحولوا كغيرهم إلى مجرد مقلدين ليونان ، فدرسوا حضارات الشمال والحضارة القوطية ، واكتشفوا أمجادهم في العصور الوسطى وقاموا بدراساتها . وأسفرت هذه الدراسات عن غاية شاقة بحق وهي محاولة التوليف بين كل هذه العناصر المتنافرة . وخذعوا أنفسهم أحياناً ، وتجاهلوا كثيراً من النقائص والمتقالات . فتصوروا شكسبير ، مثلاً ، ممثلاً لسوفوكليس ، وتصوروا فلسفة أرسطو في كتاب فن الشعر صالحة للتطبيق على آداب الأمم كافة في شتى العصور . ثم نسبوا لأنفسهم في النهاية هذا المزاج الغريب من المكونات التي قد تعد متنافرة وأسموه أدباً قومياً ، بعد أن قاموا بتطعيمهم بأساطيرهم وحكاياتهم الشعبية وأحلامهم وتطلعاتهم لإنشاء أمة موحدة ، فرسموا

الألمان مصابون بداء المثالية بمعناها الفلسفى ومعناها العام : فهم يعشقون التأمل لذاته ، ويبغضون كل التصاق بالواقع . وقيل إنهم حرموا نعمة رؤية الأشياء على حالها . فالنظرة المباشرة في ظنهم دليل على السطحية ولذا غاصوا في أغوار بعيدة تعرضوا بسببها للضلال ، وإلى رؤية الحقائق الواضحة في صورة مشوهة محاطة بستائر كثيفة من الغموض . وهم يسرفون في الإطلاع في كافة جوانب موضوعات دراساتهم ، ولكن كثيراً ما حدث تفاوت بين غزارة اطلاعهم وضآلة ما يستخلصون من موضوع البحث .

فالألمان إذن في نظرهم إلى الحياة وفي أساليبهم الفكرية على حد سواء يتميزون بالمثالية بخبرها وشرها . وبوسعنا أن نلاحظ هذه الظاهرة حتى في تاريخ أدبهم الذي لم يبدأ بمعناه الصحيح إلا في القرن الثامن عشر . وعندما بدأ الوعي الألماني الحديث لم يجذ إلا قلة من الألمان ، أغلبهم من الأريستقراطيين ، أتباع الأساليب التي عرفها البلدان المجاورة لهم ، التي استطاعت الإرتقاء بالفن والأدب بفضل عدم تعرضها لمؤثرات سياسية مماثلة للمؤثرات التي تعرض لها الألمان . أما الأغلبية العظمى (وعلى الأخص أبناء الطبقة المتوسطة المتنورة)

بذلك الطريق أمام كل أمة حاولت فيما بعد إنشاء أدب قومي .

هذا الحلم الكبير ، وهذه المهمة العسيرة ، التي قد يسميها البعض معجزة قد تحققت بفضل جهود عدة أدباء ومفكرين قد نسيت أسماء أغلبهم الآن . ولكن أهم الشخصيات التي ساهمت في خلق هذا الأدب الألماني القومي كانت بغير مرأى شخصية جوت هولت إفرايم لسنج ، الذي تفخر به جميع المراجع الأدبية الألمانية ، بل وجميع المراجع في سائر البلدان ، باعتباره مثلاً أعلى للكفاح والنضال في سبيل تحقيق غاية سامية دون تورط في ردائل أو سخافات .

* * *

ولد جوت هولت إفرايم لسنج في ٢٢ يناير سنة ١٧٢٩ في بلدة كامنتس في إقليم سكسونيا بألمانيا . وهو ينتمي إلى عائلة من القساوسة كانت شديدة الحرص على أداء رسالتها الدينية في الدعوة لمذهب لوثر ، وإن كان بعض أفرادها قد تميزوا أيضاً بحرية العقيدة . ومن بين هؤلاء جد جوت هولت ، الذي حصل على شهادة الدكتوراه لبحث قدمه عن الحرية الدينية . أما والد جوت هولت فكان إلى جانب نشاطه الديني ، من أصحاب الاستعداد الحسن للبحث العلمي ، ومن المتمكنين في اللغتين الفرنسية والإنجليزية وبعض اللغات الشرقية القديمة . وترجم عدة مراجع هامة ، وكان يميل إلى اشتغال ابنه في نفس العمل الذي كرس حياته له .

والتحق جوت هولت بمدرسة كامنتس ، ثم قصد إلى مايسين وهو في الثالثة عشر من عمره حيث تعلم باحدى مدارسها . وهناك بدأت عنايته بالأدب . فقرأ في نهم بلاوتوس وتيرنس ، كما ألف قصيدة شعرية لاتينية في مدح الجنود الساكسونيين .

وفي السابعة عشرة من عمره ، اتجه إلى لايبزج ، والتحق بجامعة وأتم دراسته في خريف عام ١٧٤٦ .

وحرص أثناء إقامته هناك على تهذيب نفسه وصقلها ، فتعلم الرقص والمبارزة وركوب الخيل ، وبدأ يشاهد المسرح ، وكتب قصة أسماها الباحث الصغير ، عرضت على مسرح لايبزج وصادت نجاحاً عند الجماهير . ودفعه الوله بالمسرح إلى تمضية سهراته في رفقة الممثلين من الجنسين . ولم تكن موارده المالية تسمح بأية حياة من هذا النوع فتورط في الدين ، واضطر إلى مغادرة لايبزج والاتجاه إلى برلين ، بحثاً عن عمل . وعرف والداه من رسائله شدة تعلقه بالمسرح ومحاولته تقليد مولير واقتفاء أثره لإنشاء مسرح ألماني على غرار مسرح مولير . كما عرفا بتشككه في التعاليم البروتستانتية ، واعتقاده أن الإيمان مسألة شخصية لا بد أن يقررها كل فرد لنفسه . فغضب أبوه وأرسل إليه ينصحه بالعودة إلى الصراط المستقيم ، ولكن جوت هولت كان قد قرر اتباع نهج يتوافق مع ميوله وتأملاته ، ولهذا لم يحرص بتاتاً على اتباع مثل هذه النصيحة أو غيرها . فلقد تميز منذ حداثة بشدة الحيوية والقدرة على السخرية وبالميل إلى القراءة والقدرة على استيعاب ما يقرأ في أسرع وقت ، كما كان من بين صفاته الثورة على القيود وسهولة التحرر من الصداقات إن أحس بتعارضها مع أهدافه . واشتهر أيضاً بكرهه للعنف والإيمان بضرورة تقبل الأوضاع على علاتها ، وعدم افتعال التغيير والإصلاح . هذه الصفات المتعارضة تفسر قلقه الدائم وعدم استقراره في مكان واحد بمجرد شعوره بالاصطدام مع أية عقبات . وفي أحيان أخرى ، على العكس من ذلك ، فإنه كان يرحل من أي مكان بمجرد شعوره بالاستقرار وبأنه قد حقق غايته ، وبأن إقامته في هذا المكان لم تعد مستساغة ! فعندما غادر برونزفيك إلى برسلاو مثلاً قال في تبرير مسلكه : « إن هذا لا يرجع إلى نفوري من برونزفيك ، ولكنه يرجع إلى أن البقاء طويلاً في أي مكان يميل إليه المرء لن يعود عليه بالنفع » .

ولما قتل فنكلمان في تريستا ، حاول شغل مكانه في روما ، ولكنه عدل عن هذه الفكرة لعدم عثوره على مال يكفيه لدفع نفقات السفر إلى هناك ، فقد عرف لسنج دواماً بأساءة التدبير ، وبشدة ارتباك أحواله المادية ، حتى اضطر قبل مغادرته برسلاو إلى بيع مكتبة زاخرة بالمؤلفات القيمة ، بأزهد الأسعار ، وندم على ذلك أشد ندم .

ومن الأحداث التي تهمننا في تاريخ الأدب صلة لسنج القصيرة بفولتير . فلقد كان مقياً ببرلين عندما وصل فولتير إليها سنة ١٧٥٠ . وهناك تعرف إليه عن طريق سكرتيره ريشتر . وأعجب به فولتير في البداية إعجاباً كبيراً . وكلفه بكل أعمال الترجمة التي كان في حاجة إليها . وكان من المتوقع أن تتوطد هذه الصداقة ، وأن تعود بأعظم فائدة على لسنج بسبب الصداقة المشهورة بين الملك فردريك وفولتير ، ولكن العلاقات ساءت بين فولتير ولسنج بسبب حادثة تختلف المراجع المختلفة في تأويلها وفي رواية أحداثها .

والرواية التي أرجحها هي استعارة لسنج مخطوطة كتاب لويس الرابع عشر قبل نشره من سكرتير فولتير - بغير علمه - وتسرب بعض محتويات المخطوطة مما أدى إلى تشكك فولتير (وكان معروفاً بشدة الحرص والدهاء) ومقاطعته للسنج . ويميل المؤرخون إلى رد كل المصائب التي لحقت بلسنج إلى هذه الواقعة ، لأن مقاطعة فولتير كانت تعني سحق الملك على لسنج ، واضطهاده له ، وحرمانه من أية وظيفة مرموقة ، كما حدث في حالة وظيفة مدير مكتبة برلين .

ولكن يبدو أن النحس الذي صادفه لسنج كان يرجع إلى ما هو أبعد من ذلك ، كما نستطيع أن نتبين من حادث أليم حدث له عندما كان في قرابة الخمسين من عمره . فلقد تأخر لسنج في الزواج ، إذ تزوج سنة ١٧٧٦ من أرملة تاجر للحبر في هامبورج تعرف إليها

فاذا تبعنا في إيجاز خطواته سنرى أنه قد اتجه بعد انتهائه من الدراسة في لايبزج إلى برلين في نوفمبر ١٧٤٨ ، ولكنه غادرها مرة أخرى إلى لايبزج سنة ١٧٥٥ ، ثم عاد ثانية إلى برلين سنة ١٧٥٨ . وبعد سنتين نرح إلى برسلاو ولم يستقر فيها طويلاً ، بل بارحها إلى هامبورج وأخيراً استقر في سنواته الأخيرة في برونزفيك .

وكان طبيعياً أن يصحب هذه الهجرة الدائمة ، تقلب في الوظائف المختلفة ، وتعرض للفشل جملة مرات . فقد اشتغل أحياناً في تنظيم المكتبات ، كما حدث في بداية حياته عندما قام بتنظيم إحدى المكتبات العامة التي يملكها أحد الأثرياء ، وفي نهاية حياته كذلك ، عاد إلى أعمال المكتبات عندما عين في وظيفة صغيرة (١٧٧٠) هي أمانة مكتبة دوق برونزفيك في فولفنبوتل .

وأصدر مجلة الرسائل الأدبية (١٧٥٩) وشاركه في تحريرها مندلسون (الذي أصبح فيلسوفاً فيما بعد) والناشر الألماني نيقولاى . وظلت الرسائل الأدبية تظهر حتى سنة ١٧٦٥ ، وإن كان لسنج قد مل الكتابة فيها بعد سنوات قليلة وترك هذه المهمة لكل من مندلسون ونيقولاى .

وفي برسلاو أصبح سكرتيراً للجنرال تاونتسين الذي تعرف إليه عن طريق الشاعر كلايست . وعاش هناك حياة خصيبة مختلفة غاية الاختلاف عن حياته الأولى . فقد أنجز فيها أهم كتبه كاللاووكون ومينافون بارتهيلم . وتعلم هناك المقامرة ، واستمر يمارسها فترة طويلة .

وأخفق في محاولة شغل عدة وظائف ، كان من بينها إدارة المكتبة الملكية في برلين . وكان اسمه واسم فنكلمان من بين الأسماء المرشحة لشغل هذه الوظيفة . ولكن الملك فردريك - وكان مولعاً بالفرنسيين - عدل عن اختيارهما ، وعين فرنسياً في هذه الوظيفة بعد أن استكثر مرتب هذه الوظيفة على أى ألماني .

في هذه البلدة ، وكانت تتميز بثقافتها ورقة شعورها . وكان متوقفاً أن يعود زواجه منها عليه بالخير العيم ، لأنه كان سيحقق له الاستقرار الذي ينشده . ولكن زوجته مرضت مرضاً خطيراً دام أسبوعين قبل أن تضع مولودهما الوحيد الذي لم يعيش أكثر من أربعة وعشرين ساعة . وبعد ساعات من موته ماتت الزوجة كذلك . وكتب لسنج إلى أحد أصدقائه في الفترة القصيرة التي كانت تعيشها زوجته في غيبوبة بعد موت الطفل رسالة حزينة قد تعد من أفضل الرسائل الحزينة الصادرة في الأدب العالمي . فلقد قال في هذه الرسالة : « إنني أنتهز فرصة استغراق زوجتي في غيبوبة لأشكرك على عظيم اهتمامك . . . كانت فرحتي قصيرة إلى أبعد حد . لقد فقدت هذا الابن ، وأنا شديد التعلق به ! لقد بدت عليه ملامح الفطنة ، وكم كان فطناً إلى حد بعيد ! . ألا يدلنا على فطنته أنهم قد اضطروا إلى صعبه إلى العالم الخارجي بوساطة ملقط من الحديد ؟ . وألا يدلنا على ذلك أيضاً أنه سرعان ما اكتشف شقاء هذا العالم ، فانتبهز أول فرصة وهرب منه ؟ ونجح الخداع في سحب أمه إليه ، لأن الأمل واهن للغاية في بقائها إلى جوارى . . . كم تمنيت أن أسعد مثل الآخرين . ولكن الأمور قد جاءت على غير ما أشتي » .

وبرغم هذه الكارثة ، استمر لسنج في كفاحه واستفاد من المصائب التي حلت به بدلاً من أن ينحني لها ، بل لقد تميزت سنوات حياته التي عاشها بعد ذلك بوفرة ما فيها من إبداع وأصالة ، حتى مات في ١٥ فبراير سنة ١٧٨١ بعد أن وضع الأساس الأول للأدب الألماني بمعناه الصحيح ، وبعد أن عانى الأمرين من إساءة فهم الكثيرين له . فلم يفهمه على حد قول جوته : « سوى العظماء من أمثاله . أما أوساط الناس فقد رأوه دواماً خطراً يهددهم » .

لم يترك لسنج ناحية من نواحي الأدب إلا طرقها . وتفاوتت حظها من النجاح في هذه المجالات المختلفة . وبوجه عام ، استطاع حصر مؤلفاته في نوعين . النوع الأول : هو أعماله الإبداعية من روايات تمثيلية (١) (شعرية ونثرية) ودواوين شعر . والنوع الثاني : هو أعماله النقدية . وسوف نتناول النوع الأول في إيجاز شديد . فان ما حققه لسنج في هذه الناحية قد كان عظيم الأثر في نظر الألمان وحدهم ، لأن لسنج قد عرفهم في رواياته (التي بدا فيها سعة الاطلاع) جوانب لم يعرفوها ، أو عرفوها في صورة ممسوخة . ولكن هذه الروايات لم تترك أثراً يستحق الذكر خارج ألمانيا ، ولم تستطع أن تنافس الروائع الكلاسيكية الفرنسية ، كما ظهرت فيها محاكاة واضحة لبعض القصص والروايات الإنجليزية ، كما حدث مثلاً في رواية « مس سارة سامسون — ١٧٥٥ » ، التي صادفت نجاحاً كبيراً في ألمانيا ، وتنبه المفكرون والنقاد إلى شدة تشابهها مع رواية The Merchant of London « تاجر لندن » تأليف ريتشاردسون ، التي اعتمدت حوادثها أيضاً على شخوص من الطبقة المتوسطة . وكانت هذه النزعة سائدة في القرن الثامن عشر ، واعتبرت اتجاهاً ثورياً . إذ جرت العادة في ذلك العهد أن تكون أحداث الروايات إما خاصة بالطبقة الأرستقراطية ، أو متجهة إلى السخرية من العوام للترفيه عن الأرستقراطيين .

وفي كوميديا « مينا فون بارنهيلم — ١٧٦٧ » استمر في اختيار شخوص روايته من أبناء الطبقة المتوسطة ، وتميزت هذه الرواية بأصالتها . إذ اختار لها شخصية حقيقية عرفها في حياته . هذه الشخصية هي شخصية المايجور المتقاعد فون تلهاييم . كما كان من بين شخصيات هذه الرواية : شخصية الأرملة التي ذهبت

(١) أول رواياته هي Der Freigeist (المفكر المتحرر) و Der Schatz (الكنز)

تطلب العون من الماجور ، وشخصية خطيبته التي تزوجها رغم أنفه ، وشخصية الوصيعة اللعوب (التي تأثر فيها بالأدب الفرنسي) . ولم ينس لسنج في هذه الرواية تمجيد القومية الألمانية والجيش البروسي (الذي اشترك فيه زهاء أربع سنوات) وإظهار الولاء للملك فردريك . كما لم ينس السخرية من الفرنسيين . فن بين شخصيات هذه الرواية شخصية مغامر فرنسي يتكلم الألمانية بلكنة غريبة تثير الضحك .

وبلغت رواياته البورجوازية ذروتها في دراما « إميليا جالوتى » ١٧٧٢ التي عرض فيها الصراع بين البلاط والطبقة البورجوازية . وتمشياً مع الروح الجديدة التي اشتهر بها القرن الثامن عشر ، تمثلت في الشخصيات البورجوازية التي ظهرت في هذه الرواية كل المثل العليا للفضيلة عند صراعها مع مؤامرات البلاط ودسائسه ، ومجون أبناء الطبقة الأرستقراطية .

وربما اعتبرت آخر رواياته الشعرية « ناثن الحكيم ١٧٧٩ » أفضل الدرامات التي ألفها . فقد بثها خلاصة تجاربه ومعتقداته . وفيها دعوة إلى التسامح ودعاية للمساوية واستنكار للجمود الدينى وضيق أفق بعض رجال الدين . ولعل سخط رجال الدين البروتستانتين على هذه الرواية كان من أسباب شهرتها في خارج ألمانيا . وحاول لسنج تناول أسطورة الدكتور فاستوس التي تدور حول حب العالم للحقيقة والآلام التي عاناها في سبيلها ، ولكنه عدل عن مشروعه ، بعد عدم اهتدائه إلى قرار حاسم حول دور الشيطان .

هذه الروايات كلها قد أثبتت حقيقة بالغة الأهمية ، وهى أن الإحاطة بالأصول الدرامية والشكل الفنى وطرافة الموضوع ليست سبباً كافياً لخلود أى عمل فنى . فهناك سر آخر وراء الخلود ، لعلنا ما زلنا بعيدين عن فهمه .

فاذا إنتقلنا إلى النوع الثانى ، وهو الكتابة النقدية التى توافقت أعظم توافق مع شخصية لسنج وجرأته وتعلقه بالحقائق ، والتي تركزت فيها عبقرية لسنج فى النقد وكفاحه المستميت لإنشاء أدب ألماني متميز يمكن التفرقة بينه وبين الآداب المحيطة به ، ويجمع خلاصة مميزات الفن فى عصوره المختلفة (هذه الكتابات التى دفعت ماكولاى إلى اعتبار لسنج أول ناقد عظيم يظهر فى أوربا وتناسى فى هذا الرأى مونتاني الفرنسى فى القرن السادس عشر) - فسرى أصالة حقبة وألمعية فائقة قد جعلت كتبه فى هذه الناحية جديرة بكل إعجاب وبحث ودراسة واستقصاء . وفى هذه المقالات النقدية التى تناولت أهم قضايا الفن والأدب واللاهوت والتي كتبت فى عبارة مشرقة مركزة خالية من الغموض والإبهام اللذين عرفا عن أكثر أدباء ألمانيا ، كتب لسنج نوعين من المقالات . اتجه النوع الأول إلى وضع أسس للأدب الألماني ، كما اتجه النوع الثانى إلى المشاركة فى حل مشكلات الاستايقا .

وظهرت مقالات النوع الأول فى مجموعة مقالاته ودراساته التى نشرها فى (١٧٥٨) فى Litterature Briefe « الرسائل الأدبية » كما ظهرت أيضاً فى المقالات التى نشرها فى هامبورج عن الدراما تحت عنوان Hamburgische Dramaturgie ، والتي قصد بها النهوض بحركة التمثيل فى ألمانيا . وكانت هذه المقالات تنشر فى مجلة تصدر مرتين فى الأسبوع وقصد بها نقد الممثلين ، وتعريفهم بأخطائهم ، كما قصد بها أيضاً تثقيف رواد المسرح والارتقاء بدوقهم الفنى .

وكتب لسنج أغلب هذه المقالات . ولكن المشروع توقف بعد سنتين بسبب نفور الممثلين من أية انتقادات توجه إليهم ، وبسبب عدم إقبال الجماهير على المناقشات المجردة التى تناولت الدراما ومهمتها وتاريخها . وإلى جانب ما تضمنته هذه المقالات من انتقادات لجوتشيد

بسبب اتجاهه إلى محاكاة الكلاسيكيين الفرنسيين ، وانتقاد للشاعر كلوبشوك بسبب إسرافه العاطفي ؛ تناولت هذه المناقشات عدة مسائل أثارت الإهتمام خارج ألمانيا مثل نقده للأسس التي ابتكرها الأدباء والمفكرون الفرنسيون وقيّدوا بها حرية الفن والأدب ، وارتكنوا عند اختراعها إلى بعض ملاحظات عابرة جاءت عند أرسطو كمسألة الوحدات الثلاث التي قدسها الفرنسيون ، ولم ينتهوا إلى أن حالة التمثيل عند اليونان هي التي أرغمتهم على ضرورة التقيد بوحدة الزمن ووحدة المكان ، وإن كان أرسطو ذاته قد اعترف أن وحدة الفكرة هي الوحدة الأساسية في الدراما وأن الوحدتين الأخريين تابعتان لها .

واندفع لسنج أحياناً في الدفاع عن وجهة نظره فذكر مثلاً صلاحية تطبيق مذهب أرسطو في الدراما على درامات شكسبير ! . وكان شكسبير هو مثل لسنج الأعلى في الدراما . فهو وحده الذي فهم الإنسان ، وقدم أروع نماذج له كالتى نصادفها في شخصيات الملوك والمسولين والبخلاء والمهرجين . كما أنه أفضل من أحاطوا بالعواطف الإنسانية كالغيرة والحسد والحقد ... الخ . ودافع لسنج عن اتهام شكسبير بالخلط بين الكوميديا والمأساة ، وكأن الحياة الإنسانية تعرف أى انفصال بينهما . وأشاد لسنج ببراعته في الربط بين الأحداث ورسم الشخصيات واختيار الشخصوس التي تساعد على توضيح الفكرة التي يسعى لعرضها على عكس ما يحدث في التراجيديات الفرنسية التي لا نعرف فيها سبباً لدخول الممثل المسرح أو خروجه منه ، والتي نفاجاً فيها بأحداث غريبة لا تمت بصلة إلى موضوع الرواية .

وكان لسنج ينصح الممثلين دوماً في هذه المقالات بالاندماج في أدوارهم والابتعاد عن كل آلية وتكلف ، وضرورة التحكم في كلماتهم وتعابيرهم وإيماءاتهم

ونبرات صوتهم ، وبعدم التشبه بالبيغاوات ، كما أبدى أكثر من مرة إعجاباً بالممثلين اليونانيين القدامى (اعتماداً على ما ترويه المراجع عنهم ، ولو أنه شاهدهم بنفسه لما اختلفت نظرتهم إليهم عن نظرتهم إلى معاصريه) وأرجع براعتهم في الأداء إلى تعلمهم البلاغة والخطابة اللتين كانتا في عهد لسنج قد بدأتا في الاضمحلال والتدهور .

وأغلب الانتقادات التي ذكرناها كانت موجهة إلى كورنى بالذات ، وإن كان لسنج لم ينس غيره من الأدباء الفرنسيين ، وقد يستثنى من ذلك موليير وديدرو وحدهما . ففي هذه المقالات على سبيل المثال نقد وسخرية لاذعان لرواية سميراميس لفولتير (لا أظن أن فولتير قد أحس بهما) وكيف ظن الكلاسيكيون الفرنسيون أن عظمة الدراما تستند إلى فخامة مناظرها وحشد الجموع على المسرح ، وسخر لسنج من الشبح الذي ظهر في سميراميس ، وقارنه بشبح هاملت الشهير ووصفه بأنه لا يثير رعب الأطفال أنفسهم . وعندما جعل فولتير الشبح يقتحم البرلمان في وضح النهار فانه قد دل بذلك على جهله بطبائع الأشباح ، لأنه قد نسي أن الأشباح لا تتصف بمثل هذه الجرأة . وأية امرأة عجوز تستطيع أن تعرفه مدى خوف الأشباح من ضوء الشمس ومن اقتحام الجموع الكبيرة . وسخر لسنج أيضاً من شدة حرص فولتير على إرضاء السيدات المتأنقات عند تأليفه مسرحياته .

على هذا النحو ، كتب لسنج مقالات كانت بعيدة الأثر في إثارة اهتمام الألمان بالمسرح ، وكان لها بفضل طرافتها وأصالة نقدها وأسلوبها الساخر أثر عظيم خارج ألمانيا . واليوم هدأت المعركة الحامية الوطيس التي دارت في القرن الثامن عشر حول أى الفريقين أكثر تمثيلاً للروح الكلاسيكية الهلينية . واتضح لنا أن كليهما قد انحرف بتأثير روح القرن الثامن عشر عن القيود القديمة

ولا اختلاف في هذه الناحية يستحق الذكر بين كورني
ولسنج . ففي هذا القرن كانت الروح الرومانتيكية قد
بدأت تتسرب إلى الأدب والفنون في صور مختلفة .
وبانت آثارها عند لسنج في شدة تحمسه لشكسبير
واهتمامه بأشعار المايستريزنجر (أساطين الغناء) ،
والمينزنجر ، ومحاولة الربط بينهما وبين القوالب
الكلاسيكية القديمة .

ويبدو أن لسنج قد تأثر بالفرنسيين دون أن يدري ،
ولقد اعترف هو ذاته بشدة تأثره بديدرو . وكل من
يقرأ مقالاته ويعجب ببراعة منطقها وبما فيها من تدرج
في عرض قضايا الفكر . إذ لا تستخلص فيها النتائج إلا بعد
تريث في عرض خلاصة وجهات النظر ومناقشتها -
يلمح على الفور مدى تأثره بالفرنسيين وبراعتهم في
كتابة المقال .

وإن صح القول بأن اهتمامنا بهذه المقالات قد قل
بعض الشيء عن اهتمام القرن الثامن عشر بها ، فإن الأمر
لم يكن كذلك فيما يتعلق باللاووكون . فقد تناول لسنج
في هذا الكتاب عدة مشكلات إستراتيجية قد أثرت تأثيراً
هاماً على الإستراتيجية (الألمانية بوجه خاص) وما زلنا
نشعر بآثار هذه المشكلات حتى وقتنا الحاضر . وهذه
ناحية سرجى الكلام عنها حتى ننتهي من عرض الكتاب

اللاووكون

لاووكون أمير طروادى أسطوري كان أخاً لأحد
كهنة الأبولونيين . وفي رواية أخرى أنه كان من
كهنة بوسيدون . ولقد تناول مأساته كثيرون ، في
طليعتهم سوفكليس في رواية لم يبق منها إلا شذرات
قليلة .

والرواية التي يقبلها الثقات إلى حد بعيد هي القول
بأن لاووكون قد أصر على مقاومة الحصان الخشبي الذي
أنشئ لغزو طروادة ، فانتمت منه أبولون بأن دفع

ثعبانين كبيرين من جزيرة تندوس لقتله وقتل إبنه ،
وإن كان السبب الحقيقي لمقتله هو زواجه بغير إذن من
أبولون .

واشتهرت القصة بعد ذلك عندما ردها فرجيل في
إحدى قصائده ، وعندما صنع تمثال من الرخام يمثل
الأب وإبنه في صراع مرير مع الثعبانين . وهذا التمثال
محفوظ حالياً في الفاتيكان وهو من آيات المدرسة
البرجانية ، وقام بنحته ثلاثة مثاليين من رودس هم :
اجيساندر وبوليديوروس ، و أتيندورس (من مدرسة
النصف الثاني من القرن الأول الميلادي) . وعرض هذا
التمثال في قصر الإمبراطور تيتوس ، وكانت له قيمة
فنية عظيمة في ذلك العهد . وعندما أعيد الكشف عن
الآثار الرومانية كان من أوائل التماثيل التي ذاعت
شهرتها . واختار لسنج لاسم هذا التمثال عنواناً طريفاً
لكتابه الذي يتناول قضية إستراتيجية هامة هي إثبات
الاختلاف بين التصوير والشعر ، واستحالة تطبيق
قواعد واحدة على هذين الفنين . إذ يلزم مراعاة الفروق
الكامنة في طبيعة كل منهما .

وما جعل الناس لا ينتبهون إلى هذه الحقيقة هو
اعتقادهم أن الشعر والتصوير متشابهان ما دام الاثنان
يتركان أثراً حسناً مماثلاً في النفس ، أو اعتقاد الفلاسفة
أن قواعد جمال الأجسام التي تراعى في التصوير ، يمكن
تطبيقها على الأفعال والأفكار على نحو مشابه لتطبيقها
على الأجسام . واندفع بعض النقاد وأرغموا الشعر على
طرق مجالات لا يحسن الإفصاح عنها غير التصوير ،
وسمح البعض للتصوير بتناول موضوعات لا تناسب
مع غير الشعر . وظهرت آثار هذا الخلط في الشعر في
صورة افتتان بالوصف ، وفي التصوير في صورة افتتان
بالمعاني الرمزية والحجازية . لقد أراد هؤلاء النقاد من
المصورين إبداع لوحات مصورة ناطقة ، فكانت
النتيجة هي ظهور قصائد شعرية خرساء .

هذه هي القضية التي تذكرها لسنج عندما قرأ وصف فنكلمان (من أوائل مؤرخي الفن التشكيلي في العصر الحديث) لتمثال اللاووكون، وقوله عنه إنه يمثل الصفاء والهدوء الروحي والبساطة، أي الخصائص التي عرفت عن اليونانيين. فتعابير الأعمال الفنية عند اليونانيين - في نظر فنكلمان - برغم اختلاف انفعالاتها لا تكشف إلا عن روح صافية وديعة. فلقد تعرض لاووكون وولده لآلام مبرحة يمكننا أن نتمثلها من منظر الثعبانين الملتفين حول بطنه. ولكن الوجه لا يظهر هذا الألم. ولم ينبعث من جوفه أى شيء خلاف بعض الآنات الصامتة. فهو يتألم، ولكن ألمه قد بدا في صورة اتسمت بالنبل والسمو، بحيث أننا نتمنى تحمل الكوارث والحن بروح سمحة مماثلة لروح هؤلاء الأبطال اليونانيين. أما الرومان - في نظر فنكلمان أيضاً - فكانوا مختلفين عن اليونانيين: ويدلنا على ذلك أن الشاعر فرجيل قد تناول موضوع اللاووكون نفسه، ولكننا نستطيع أن نستمع إلى صراخه في كل نبذة من نبرات قصيدته.

فسر فنكلمان إذن الخلاف بين تمثال لاووكون اليوناني وقصيدة لاووكون الرومانية، بأنه اختلاف بين اليونانيين والرومان. ويرد لسنج على هذه الدعوى بالرجوع إلى أمثلة أدبية أخرى عند اليونان، وبين أن هوميروس قد سمح لبعض شخصيات رواياته بالصراخ والعويل (على عكس اعتقاد فنكلمان). فالأله مارس ذاته عندما تعرض لسهام ديوميد قد صرخ صرخة هائلة وكان عشرة آلاف من المحاربين قد اشتركوا في الصراخ. وبرغم شدة عناية هوميروس بابرار اختلاف الآلهة عن الأدميين، إلا أنه قد عمد في مسائل الألم والصراخ، إلى جعلهم يتأوهون ويولولون كالآدميين سواء بسواء. فهم من حيث السلوك وحده آلهة، أما من حيث مشاعرهم وانفعالاتهم فانهم يتأوهون ويعبرون مثل سائر البشر.

ما قاله فنكلمان إذن لم يكن صحيحاً، فهو قد خلط بين التربية الأوروبية الحديثة التي تدعو الناس إلى ضبط النفس وعدم إظهار أى انفعال، وبين أحوال اليونانيين الذين كانوا لا يخجلون من انفعالاتهم أو من أية مظاهر للضعف الإنساني، بل كانوا يتركون أنفسهم على سجيته. ومع هذا فقد كان اليوناني يبذل قصارى جهده حتى لا يجعل أوجاعه وآلامه تحول دون إقدامه على القيام بأسمى أعمال البطولة التي تتجاوز كل حدود إنسانية. فلا عجب بعد ذلك إذا رأينا أسمى أبطالهم، وأخلداهم ذكراً يبيكون في مواضع البكاء، ويولولون ويندبون بغير شعور بأى خجل. وبوسعنا أن نذكر في هذا المقام هرقل الذي قد تبدو صرخاته وعويله مثيرة للسخرية في وقتنا الحالى، ومتعارضة مع ما عرف عنه من شجاعة وجراءة وقوة.

خصائص التصوير

وبعد أن أثبت لسنج أن علامات الهدوء التي ظهرت على تمثال اللاووكون لا ترجع إلى خصائص يونانية فحسب، كما بين فنكلمان الذى خلط بين خصائص اليونانيين وخصائص الفنون التشكيلية، اتجه في سبيل التمهيد لنظريته إلى الكلام عن خصائص الفنون التشكيلية (التصوير والنحت)، فقال إن التصوير وفقاً لمفهومه في القرن الثامن عشر ينزع إلى محاكاة الأشياء بغير التفات إلى مميزات الجمالية، ولكنه كان عند اليونانيين مقصوراً على تصوير الأشياء الجميلة وحدها. فلم يتجه الفنانون اليونانيون إلى تصوير أى شيء غير الجميل، وكانت أعمالهم الفنية تبعث السرور بسبب اكتمال الأشياء التي تمثلها. ونفروا لهذا السبب من رسم الأشياء القبيحة، ويدلنا على ذلك إحجام أى مصور عن رسم أى شخصية تتسم بالانحراف أو تدعو إلى النفور، بعكس ما يصنعه المحدثون (في رأى لسنج). واشتركت الدولة أيضاً في إرغام الفنانين على ملاحظة الاقتصار على رسم الأشكال

الجميلة . فقد حثت بعض القوانين اليونانية الفنانين على ضرورة مراعاة الجمال ، ودفعتهم إلى العناية باظهار الأشكال التي يقومون برسمها في صورة مثالية ، ومنعتهم من الإساءة إلى كل مقاييس الجمال . وإلى نفس هذه الروح ، يمكن أن يعزى أيضاً تقليد إقامة نصب تذكاري لكل منتصر أولمبي ، وإقامة تماثيل للأبطال الذين ينتصرون في ثلاث مرات متعاقبة .

من هذا يتضح أن الجمال عند القدامى كان أسمى غاية تسعى لتحقيقها الفنون التشكيلية . وأدرك القدامى أن هناك بعض انفعالات ستبدو عند تصويرها على شكل تجميعات قبيحة تسمى إلى جبال الوجه ، ومن ثم عمدوا إما إلى تجنب إظهار هذه الانفعالات ، أو إظهارها في صورة مخففة لا تؤدي إلى تشويه الجمال ومسححه .

وفي سبيل تحقيق هذه الغاية ، تحول تعبير مثل التعبير عن الغيظ والحنق إلى تعبيرات جادة وقورة ، وتحولت الكتابة والغم إلى أسى وأسف ، واختفت كل مظاهر سورات الغضب من أعمالهم الفنية . وعلينا عندما نشاهد اختلافا بين الأعمال الفنية والأشياء التي تعبر عنها ألا نرجع ذلك إلى عجز الفنانين أو عدم قدرتهم على محاكاة التعابير التي تبدو قبيحة في حالة نقلها إلى التماثيل أو اللوحات ، بل علينا أن نرد ذلك إلى قاعدة أساسية شاعت عند اليونانيين وهي الاكتفاء بالمشاعر التي تجمع بين الجمال والسمو . ولذا كان الفنان يفضل إخفاء أية مشاعر تبدو في صورة غير مستحبة ، تسمى إلى عمله الفني . فكان لا يظهر مثل هذه المشاعر تاركا للآخرين تأويلها أو استنباطها .

هذه القاعدة نصا دفها في تماثيل اللاووكون . فقد حاول مبدعه تحقيق أسمى قدر من الجمال يتوافق مع الآلام التي تعانها شخصيات هذا التمثال . فاضطر إلى تحويل الولولة والصيحات إلى نهيدات ، لا لأن الصيحة تدل على روح تفتقر إلى سمو ، إنما بسبب إساءة

شكل الصيحة إلى الجمال المراد إبرازه في التمثال ، ويمكننا أن ندرك ذلك إذا تخيلنا لاووكون فاغراً فيه ، أو متأوهاً . إن شكله في هذه الحالة ، لن يبدو جميلاً حتى إذا عبر عن الجمال والألم في نفس الوقت . ولكننا سنراه شكلاً مفرعاً يثير الإشمئزاز ، لأن منظر الألم من المناظر الكريهة ، ولن يدعونا إطلاقاً منظر المعاناة إلى الشعور بالشفقة . فشكل الغم وهو مفتوح سيبدو في أية لوحة مصورة كأنه بقعة سوداء . وفي النحت سيبدو مجرد فجوة قائمة ، وكلاهما من الأشياء التي تنفر منها العين .

وتغيرت الأحوال في الفن التشكيلي بعد ذلك في العصور الحديثة . فقليل إن غايتها قد أصبحت الحقيقة والتعبير . وكما تضحي الطبيعة بالجمال في سبيل غايتها ، كذلك ينبغي أن يخضع الفنان الجمال لغايات عمله الفني ، وألا يسمح بغير القدر الكافي من هذا الجمال الذي يتناسب مع الحقيقة والتعبير .

ويعترض لسنج عما يقال عن إمكان تحول غاية التصوير من الجمال إلى التعبير . وأول حجة يسوقها هي القول أن المصور لن يستطيع أن يرسم أكثر من لحظة عابرة للطبيعة الدائمة التغير والتقلب . وكل ما يهم المصور هو اختيار لحظة موفقة تحقق الغاية التي يسعى إليها ، وهي تقديم موضوع يصلح للمشاهدة والتأمل مراراً . فالتخيال إذن يلعب دوراً كبيراً في التصوير ، لأنه يحاول أن ينتزع من الطبيعة أفضل ما تتضمنه من معان غير عابرة ، كما يحاول أن يصلح من عيوبها حتى يتسم ما ينتقيه منها بالكمال . ومن ثم يستبعد المصور التأوهات والصيحات لأنها مجرد أشياء عابرة لن تستمر طويلاً . ولو ظهرت في أية لوحة ، أو في أي تمثال وعبرت عن معنى ثابت ، لدلت في هذه الحالة على الأنوثة بدلاً من دلالتها على الفحولة . وكان هذا المعنى هو الذي جال بخاطر صاحب تمثال اللاووكون .

وإذا رجعنا إلى تيموماخوس (وكان من المصورين المولعين بتصوير المشاهد الشديدة الانفعال ،

فيلجأ لهذا السبب إلى إضافة مؤثرات أخرى تحقق هذه الغاية . فأحداث التعذيب مثلاً عندما تمثل على المسرح قد تدفعنا إلى الاستخفاف بها لشعورنا بأنها غير حقيقية ، ولذا يلجأ الشاعر الدرامي إلى سبل أخرى قد تحقق ما يبتغيه من تأثير ، كأن يعرض البطل للجوع أو العطش ، أو يجعله يشعر بيأس قاتل . ومن الشخصيات الخالدة في الأدب اليوناني ، التي استطاعت تحقيق مثل هذا الأثر شخصية فيلوكتيتيس الذي ظهر محاطاً بكافة مظاهر الحرمان .

ولم يفهم كتاب الدراما الفرنسيون هذا المعنى ، وكادوا ينجحون في القضاء عليه ، عندما أحاطوا فيلوكتيتيس بالرفاق . وزارته في مكان عزله في الجزيرة الفقراء أميرة جميلة تصحبها وصيفتها ! وعلى أحد تعبير لسنج : « لست أدري هل كان الموقف يتطلب مثل هذه الوصيفة أم أن الشاعر الفرنسي هو الذي كان يشتهي مثل هذه الوصيفة لنفسه . . فلا يمكن لأي شاعر فرنسي أن ينسى إظهار امرأة جميلة ذات عينين ساحرتين » . أما أبطال الدرامات اليونانية فكانوا يعبرون عن كافة المشاعر التي يتعرض لها الإنسان ، فكان من بين هذه المشاعر ما يستدر الشفقة ، كما كان بينها ما يثير الملح والخوف . شيء واحد فقط كان الكاتب الدرامي يحرص عليه وهو عدم إساءة هذه المشاعر إلى بطولة شخوص دراماته ، أو استحداثها على إزدرائها .

تمثال اللاؤوكون وقصيدة اللاؤوكون

وبعد أن تحدث لسنج عن الاختلافات العامة بين الفنون التشكيلية والشعر اتجه إلى الحديث عن كيف ظهرت آثار هذه الاختلافات في كل من تمثال اللاؤوكون وقصيدة اللاؤوكون .

ففي قصيدة اللاؤوكون وصف الشاعر الحيتين ، وتعبد المبالغة في إظهار طولها وإثارتها للرعب . إذ

ولوحته التي رسمها لأجاكس في حالة غضب ، والتي رسمها لميديا وهي تقتل أولادها من أخلد اللوحات في الفن اليوناني (سنرى إذا تأملنا لوحاته أن المصور قد تجنب إظهار اللحظة العارضة التي يرتفع فيها الانفعال إلى ذروته حتى لا تحدث أثراً سيئاً عند من يتأملون الصورة . فاختار لحظة أخرى سابقة لها . فلم يرسم ميديا مثلاً وهي تذبح أطفالها ، بل رسم موقفاً آخر . إذ فضل خضوعاً لغاية الجمال التي ينبغي أن تتحقق في التصوير أن يصور تردد ميديا الذي تغلب عليه عاطفة الأمومة ، على تصوير وحشيتها التي تتعارض مع الجمال . كما أن أجاكس لم يرسم في حالة هذيانه وغيباه عن الوعي ، بل رسمه تيمو ماخوس جالساً ، يشعر بالضيق بعد أن مرت نوبة الجنون التي تعرض لها . لقد رأى المصور أن الهدوء الذي يعقب العاصفة أكثر تعبيراً عن الجمال من منظر ثورة أجاكس وهذيانه .

خصائص الشعر

وبعد أن بين لسنج أن غاية التصوير هي الجمال ، انتقل إلى الكلام عن الشعر وذكر أن الشاعر غير مرغم البتة على اختيار لحظة واحدة تمثل موضوعه الفني ، كما هو الحال عند الممثل أو المصور ، لأن ما يعنيه هو عرض فكرة واحدة أو فعل واحد يستغرق لحظات متعددة . ففي قصيدة اللاؤوكون قام الشاعر بعرض قصة هذه الصيحة ، وعرفنا بواعثها . ولم ينس المتحدث عن بطولة لاؤوكون ، وماضيه الوطني المجيد وبذلك أمكنه تعريفنا بأن صيحاته لا ترجع إلى نقص فيه ، بل هي ترجع إلى ألم تصعب مقاومته .

هذا يدل على أن الشعر لا يتجه إلى تخفيف التعبير أو إخفائه كما هو الحال في التصوير ، بل يعتمد إلى إبرازه ، لأنه غايته الأولى . فلا عجب إذن إذا رأينا الشاعر الدرامي في بعض أحيان يخشى ألا تكون الآلام التي يعرضها علينا غير كافية في التأثير على مشاعرنا ،

ويذكر لسنج اختلافاً آخر بين القصيدة والتمثال :
 ففي القصيدة ، يرتدى لاوؤكون ملابس مهيبة .
 أما المثال فقد اتجه إلى تجريد شخصيات تمثاله من الثياب ،
 مما أدى إلى توجيه بعض انتقادات إليه بسبب تناسيه
 الأصول المرعية ، وعرضه مثل هذه الشخصية المهيبة
 في مثل هذه الصورة غير اللائقة . ولكن هؤلاء النقاد
 وأمثالهم قد تناسوا ضرورات فن النحت . فنظر أى
 رداء سميك لن يكون مقبولا عند نحتة بوساطة
 الأحجار . ولهذا فضل المثالون الابتعاد عن الحقيقة على
 عدم مراعاة أصول فهم ، وعلى عدم مراعاة غاية
 النحت ، وهى الجمال ، لأن الرداء لن يبدو فى صورته
 المنحوتة أجمل منه فى الطبيعة على الإطلاق . ولن
 يتساوى شكل الرداء مع شكل الجسم فى الجمال بأية
 حال . أما فى القصيدة ، فإن وجود الرداء لن يفسد
 البتة من تأثير القصيدة . فهو لن يحول دون شعورنا
 بالآلام التى عاناها لاوؤكون ، بل لعله يزيد من هذا
 الأثر :

ويفترض لسنج الرأى المقابل لرأيه ، والذى لجأ
 إليه كثيرون من النقاد والمفكرين (أى القول بأن المثال
 قد أبدع التمثال قبل ظهور قصيدة الشعر ، أى أن
 القصيدة مستلهمة من التمثال . وهذه قضية هامة قد
 تعمقها كثيرون من المفكرين الألمان كان بينهم جوته
 وشوبنهاور ، ولن نخوض فى تفاصيلها هنا) ويقول إنه
 لو حدث ذلك ما قنع الشاعر فرجيل إطلاقاً بمثل هذه
 الفكرة البسيطة التى ظهرت فى تمثال اللاوؤكون ،
 ولصح قول ريشاردسون بأن الشاعر لم يلجأ إلى قصة
 اللاوؤكون إلا بوصفها مقدمة للوصف المؤثر للتدمير
 النهائى للمدينة . ولعل الشاعر قد قصد عندما أبرز
 الكارثة التى حلت بأحد المواطنين أن يسترعى انتباهنا
 إلى الكارثة الكبرى التى حلت بالمدينة .

استطاعنا الالتفات حول الإبنين وحول الأب عندما
 هرع لإغاثتهما . وصور الشاعر الآلام التى لحقت
 بالجميع فى صراعها مع هاتين الحيتين ، وكيف نشتا
 السم فى وجه الأب عندما حاول تخلص ولديه . وجعل
 الشاعر الذراعين حرتين طليقتين حتى يتسنى للأب
 وابنيه مقاومة الحيتين فيزداد من جراء ذلك الأثر
 الدرامى . فهل ٤٦ المثال إلى محاكاة الشاعر بغير قيد
 أو شرط ؟ . الواقع أن المثال قد اشترك مع الشاعر فى
 ناحية واحدة فقط وهى عدم تقييد الذراعين . ولكن
 ثمة اختلافاً بعد ذلك بين التمثال والقصيدة . ففي القصيدة
 إلتفت الحيتان مرتين حول جسم لاوؤكون ومرتين حول
 عنقه ، وكانت رأسهما تحلقان عالياً فوق رأس
 لاوؤكون . ونجح الشاعر بهذه الوسيلة فى تحقيق غايته ،
 لأننا نستطيع أن ندرك الأوجاع التى لحقت بلاوؤكون
 بتأثير التفاف الثعبانين حول الجسم ، وتأثير السم
 الزعاف الذى نفث فى وجهه . أما المثال ، فكان مضطراً
 إلى عدم تغطية سائر أجزاء الجسم ، لأن ما يهمه هو
 إبراز شكل عضلات جسم لاوؤكون ، وهى تتقلص
 بتأثير مقاومتها للحيتين . والتفاف الحيتين حول العنق
 كان سيؤدى إلى إفساد الشكل الهرمى للتمثال الذى
 ترتاح له العين . وعلو رأس الثعبانين فوق رأس لاوؤكون
 سيسئ إلى جمال التمثال بغير شك ، كما نستطيع أن
 نلاحظ إذا تأملنا الصورة القبيحة التى رسمها أحد
 المصورين فيما بعد لهذا المشهد .

وتنبه المثالون القدامى إلى ضرورات فهم ، ولذا
 نقلوا التفافات الثعبانين من العنق وجذع الجسم إلى
 الأقدام والقدمين ، لأن إخفاءهما لن يؤدى إلى إضعاف
 التأثير الجمالى للتمثال . ولم يؤثر هذا النصرف البتة على
 معنى التمثال . فن يتأمله يشعر على الفور بمحنة
 لاوؤكون وعدم قدرته على الحركة أو تحرير أعضائه
 جسمه .

اعتراضات على تناسي المفكرين الفروق بين الشعر والتصوير

وانتقل لسنج بعد ذلك إلى مناقشة المفكرين الذين أصروا على تأكيد التشابه بين التصوير والشعر والذين اعتقدوا أن الصلة بين الفنانين والشعراء صلة قائمة منذ الأزل ، فطالما تبادلاً التأثير . وفي مساواة هؤلاء المفكرين الشعر والتصوير تناس للفروق الأساسية بينهما ، وكأنهما فن واحد يخضع لقواعد واحدة . واختار لسنج مفكراً إنجليزياً ثانوياً (لم يعد معروفاً الآن) هو جوزيف سبنس ، وصوب سهام نقده إليه . فقد تعرّض سبنس هذا عندما صادف اختلافات بين الشعر والتصوير عجز عن تفسيرها ، إذ تساءل — في دهشة — عن سر تحلى الإله باكوس بالقرون ، في الشعر ، بينما لا توجد قرون ماثلة في التماثيل . ولجأ سبنس إلى حجج مختلفة لتعليل ذلك كالقول بجهل القدامى ، أو القول بصغر حجم القرون مما جعلها تختفي وراء النيجان أو أغصان الغار التي تحلى رؤوس الآلهة . كل هذه الحجج الباطلة قد أبعدته عن التفسير الحقيقي . فقد نسي أن قرون باكوس لم تكن قروناً حقيقية مثل قرون « الفون » و « الساتيرات » إنما كانت مجرد حلية توضع فوق الرأس ، ترتدى أو تنزع وفقاً للمشيئة . . والشاعر يستطيع اعتماداً على القرون الإيحاء بأفعال الآلهة ، وصفاتها . أما إظهار القرون في الفن التشكيلي ، فانه يؤدي إلى إفساد جمال الصورة ، أو جمال التمثال .

ومثل آخر هو وصف الشاعر ستاتيوس والشاعر فاليريوس فلاكوس لفينوس وهي غاضبة ، بحيث بدت في تشبيهاً أحياناً شبيهة بعاصفة هوجاء ، بدلا من أن تشبه آلهة الحب . ولم يعثر سبنس في الأعمال الفنية القديمة على صورة لفينوس في حالة غضب . وفسر ذلك بالظن أن الشاعر يتميز بحرية أعظم من الحرية التي يتميز بها النحات أو المصور . ولكن غاب

عن فطنته أن كثيراً من الأشياء التي تبدو حسنة في الوصف الشعري ، لا تظهر كذلك في حالة التمثال أو الصورة . وبدلاً من أن ينتهي سبنس إلى هذه النتيجة فانه قد وجه اللوم إلى الشاعرين المشار إليهما ، وذكر أنهما ينتميان إلى عصر اضمحل فيه الشعر الروماني ، فبدا لهذا السبب في وصفهما لفينوس قدر كبير من سقم الذوق وفساد الحكم ، على عكس العصور الذهبية للشعر التي لا يصادف فيها أى ابتعاد عن قواعد التعبير الفني .

فلم يتنبه سبنس إذن إلى أن الآلهة والكائنات الروحية لا تظهر في الشعر والتصوير على نحو واحد . فالفن يعرض أشكالاً تجمع بين المعاني المجردة والمخصصة ، ويحاول استحثاثنا على الالتفات إلى المعاني المجردة وحدها ، وإلى إقناعنا بأن أى ملامح شخصية تحيط بها إنما جاءت بفعل ضرورات هذا الفن . أما عند الشاعر ، فإن الآلهة كائنات حقيقية فعالة تتصف إلى جانب خصائصها العامة بخصائص ومشاعر شخصية ، قد تغلب في بعض أحيان على خصائصها العامة . وفينوس مثلاً لا تمثل في نظر الفنان أى شيء آخر غير الحب . ولذا فإنه مضطر إلى الاقتصار في تعابيره الفنية على ما يوحي لنا بهذا المعنى . وبإمكانه أن يضيف عليه بقصد استهوائنا للنظر إليه بعض الملامح الجميلة الرشيقة — باعتبار أن الحب يقترن بالجمال والسحر . وأى انحراف عن هذه التأثيرات يؤدي إلى عدم تذوقنا للصورة أو التمثال . فإذا أنتجه المصور إلى جعل الجمال يتصف بالسمو والجلال بدلاً من التواضع فستتحول فينوس على الفور إلى آلهة أخرى هي يونون . ولو أنه جعل سحرها نابغاً من الجبروت لتحولت إلى مينرفا .

من هذا يتضح أن ظهور فينوس في صورة غاضبة أو اتجاهها إلى الانتقام سيبدو في نظر المثال دليلاً على التناقض الصارخ :

تضطر إلى ابتكار رموز ، تصبح بمرور الزمن وبسبب كثرة تكرارها أصولاً مرعية في الفن . وواضح أن الشاعر غير مرغم على اتباع مثل هذه الرموز ، لأن لغته تسمح بالتعبير في وضوح عن أى معنى يقصده بغير لجوء إلى رموز أو إشارات متفق عليها . ولذا تظهر في الفن رموز في كثير من الأحيان مثل شكل الأنثى التي تمسك باللجام في يدها للتعبير عن العفة أو التي تستند إلى عمود للتعبير عن الوفاء . والمصور ربما كان مضطراً إلى الاستعانة بهذه الرموز للتعبير عن مثل هذه المعاني ، ولكن هل هناك ضرورة تتطلب قيام الشاعر بالمثل .

وبعد أن انتهى لسنج من نقد سبنس تابع فكرته الأساسية لبيان الاختلاف بين الشعر والتصوير فانتقد الكونت كاييلوس (Caylos) من أشرف فرنسا في القرن الثامن عشر ، وكان مولداً بالآثار والدراسات الكلاسيكية) ، لأنه قد خلط هو الآخر بينهما فظن أن من الواجب أن يلجأ الشاعر إلى الرموز وإلى المعاني الرمزية في شعره ، كما رأى أن الشعراء كثيراً ما تأثروا بالأعمال الفنية وقاموا بمحاكاتها في قصائدهم .

ولو صح هذا الكلام ، ولو صح قيام هوميروس بنقل المعاني التي ذكرها من بعض الأعمال الفنية التي اطلع عليها لأدى ذلك إلى انحطاط منزلته في تقديرنا بغير مراء .

ويميل لسنج إلى الاعتقاد بإمكان استيحاء المصور موضوعه من الشاعر ، وإن كان العكس غير صحيح . وتعليل ذلك هو أن التنفيذ في التصوير أعسر من الإبداع بعكس الشعر ففيه الإبداع هو كل شيء ، لأن انتزاع المعنى الشاعرى من الخيال أعسر بكثير من التعبير عنه في كلمات . والتعبير في الفنون التشكيلية اعتماداً على مادة بسيطة كالرخام مثلاً أشق بكثير من التعبير بوساطة الكلمات . من هذا يتضح أن التنفيذ (أو الناحية التقنية

أما في نظر الشاعر فإن فينوس لا تمثل الحب وحده بل هي آلهة حب . وإلى جانب هذه الصفة فإن لها صفاتها الأخرى المتصلة بشخصيتها . فلا بأس إذن إذا جعلها الشاعر ثوراً وتغضب .. الخ . والشاعر يستطيع أن يلجأ عند الوصف إلى معان سلبية وإلى الجمع بين أية خصائص مختلفة برغم تناقضها . فلا يهجمه أن تظهر فينوس دائماً في صورتها الرشيقة ، أو أن ترتدى ثياباً ذات لون لازوردى . كل هذه الاختلافات بين الشعر والتصوير يدركها كل من يفهم التصوير فهما حقيقياً ، ويعرف أن أحكام أى منها لا تلزم بالضرورة في الفن الآخر .

وعند المقارنة بين المصور والشاعر ينبغى الالتفات إلى مدى الحرية التي تتمتع بها الإثنان في إنجازهما لعملهما . فمن الواجب دراسة المؤثرات التي تؤثر بها العمل الفني . وكثيراً ما كان للدين مثل هذا الأثر . ويظهر هذا في التماثيل المخصصة للعبادة ، والتي كثيراً ما اتجه المثلون إلى إثقالها بالرموز لكي تحدث الأثر المطلوب ، وأدى عدم نقاء العمل الفني أحياناً بتأثير ذلك إلى إساءة تفسيره ، ونسبة أشياء بعيدة عن الفن إليه .

فالقرون التي ظهرت في تماثيل باكوس في معبد ليمنوس مثلاً ، كان الدافع لإبداعها هو إمساك ابنته بها لإنقاذ أبيها . ولكن الفنانين الذين لم يقصدوا إنشاء تماثيل لكي توضع في المعابد ، قد تمتعوا بحرية جعلتهم لا يلجأون إلى مثل هذا النوع من الرمز أو المسخ . ويستخلص لسنج من ذلك أن العمل الفني هو الشيء الذي أراد الفنان بإبداعه غاية فنية فحسب ، أى كان الجمال هو هدفه الوحيد . أما الأعمال الأخرى التي تشتمل منها أية غايات غير فنية فلا يصح نسبتها إلى الفن . والفنون التشكيلية — كما رأينا — لا تستهدف أى شيء آخر غير الجمال ، ولكنها إذا اضطرت إلى التعبير عن أية معان أخرى بعيدة عن رسالتها الأصالية ، فإنها

في الفن كما نقول حالياً) في الفنون التشكيلية أكثر صعوبة من الإبداع والأصالة :

ويحبذ لسنج فكرة استلهام الشعر في التصوير ويقول ان المصور الذي اتبع الأوصاف التي ذكرها الشاعر تومسون ، قد صور مشهداً جميلاً يفوق في جماله من اعتمد على الطبيعة اعتماداً مباشراً . فالمصور الثاني لا يصادف أى عناء لأنه يرى الأصل أمامه ، أما الأول فانه يضطر إلى قدح زناد فكره حتى يتمكن من تمثيل الشيء الذي أمامه . والأول يبدع عملاً جميلاً اعتماداً على المحسوسات التي يراها ، أما الآخر فإنه لا يعتمد على أكثر من تمثيلات واهنة غامضة .

ولكن لسنج يستدرك ويذكر أن شعور الفنانين بأن الابتكار ثانوى في فهم لم يكن دائماً ذا أثر محمود . فإن معرفة الفنانين اعتماد براعتهم على التنفيذ قد جعلتهم أحياناً لا يبالون بالأصالة . ولهذا لم تتقدم الفنون التشكيلية تقدماً مماثلاً لما حدث في سائر الفنون . ولكن هذا التكرار ليس أمراً سيئاً كما يبدو لأول وهلة ، لأنه يساعد كثيراً على سرعة تأثير الفن التشكيلي وفوريته . ولعل السبب الذي دفع الفنانين إلى الخوف من الابتكار ليس صعوبات الناحية الآلية في التصوير واستغراقها وقتاً طويلاً كما ذهب الكونت كايوس وإنما يرجع بمعنى أصح إلى سبب أعمق من ذلك ، وهو التزام التصوير بحكم طبيعته موضوعات محددة كما سنرى :

وثمة اختلاف آخر بين الشعر والفن لأن الشعر قادر على تناول الموضوعات المرئية وغير المرئية على حد سواء . أما التصوير ، فإن موضوعه أساساً هو المراتب . والمصور قد يتناسى أحياناً الاختلاف بين المراتب وغير المراتب فيترتب على ذلك إبداع أشياء ممسوخة أو تدعو إلى الحيرة . ويضرب لسنج مثلاً لبيان الاختلاف بين الشاعر والمصور في هذا الصدد فيذكر أن الشاعر عندما يتناول الصراع بين الآلهة ، فانه يتناول

جوانب كثيرة غير مرئية ويتيح للخيال فرصة تأملها وتخيل الآلهة في عظمتهم وفي تساميمهم على الآدميين . ولكن المصور مقيد بعوائق فنه التي ترغمه على الاختصار على المراتب . فهو مرغم في حالة الآلهة على تصويرها في صورة أشخاص . ولو لجأ إلى تصخيمها أو تغيير ملامحها لبدت أقرب إلى الوحوش منها إلى الآلهة . والمبالغات التي قد يطالعنا بها الشعر عن قوة الآلهة وقدرتها على زحزحة الأحجار أو تصويبها مهما كان ثقلها — كالحجر الذي ألقاه مينرفا على مارس مثلاً — ستبدو غريبة لا معنى لها إذا أقدم أى مصور على تصويرها . فصور الآلهة قد نستطيع أن نتخيلها لو قرأنا الشعر ، ولكن التصوير يفسدها . ومهما اتصف المصور بالبراعة ، فإنه لن يستطيع تصوير الآلهة في أية صورة أخرى غير صورة البشر .

ويلجأ المصورون عندما يحاولون الإحياء بالأشياء غير المرئية إلى إحاطة الأشياء العادية بسحب رقيقة . والقصد من هذه الفكرة هو الإحياء لتأمل الصورة بتناسى ما يرى في الصورة ، وبتخيل هذه الأشياء كأنها غير مرئية . وهذه الفكرة مأخوذة عن الشاعر هوميروس الذي كان يحيط أبطاله بسحابة رقيقة ، أو بالظلام ، عندما يريد إخفاءها من رماح الأعداء . هذا التعبير الشعري اللطيف عندما يتم نقله إلى التصوير فانه يظهر في شكل سحابة حقيقية تختفي وراءها البطل ، وكأنه يختفي وراء ستار . مثل هذه الفكرة لن تبدو مستعجة على الدوام في التصوير ، ولن تعنى نفس المعنى المجازى الذي يقصده الشاعر ، لأن ما يقصده الشاعر هو القول : « عليك أن تتخيله وكأنه غير مرئي » .

ويحاول لسنج لإثبات عدم صلاحية كل موضوعات الشعر للتصوير بالقول بأننا إذا افترضنا ضياع مؤلفات هوميروس كلها (الإلياذة والأوديسا) ، وأن ما بقى ليدكرنا بها كان مجرد لوحات مصورة تمثل بعض المشاهد التي استشهد بها الكونت كايوس . فهل نستطيع

بمجرد الاطلاع على مثل هذه اللوحات نذكر ما كتبه هوميروس ؟

فلنتصور مثلاً قيام أى مصور بتصوير مشهد الطاعون ؛ كل ما يستطيع المصور فى هذه الحالة أن يفعله هو رسم جثث ومراسم جنازية ، وإله قابع فوق إحدى السحب (للإيهام بأنه شىء غير مرئى) . مثل هذا المعنى سيبدو هزئياً للغاية بالنسبة لأشعار هوميروس وناحية أخرى يتميز بها الشعر وهى الموسيقى التى تتردد أصدائها فى مقاطعه ونبراته ، والتى تعجز فرشة المصور عن محاكاتها أو ترديدها . والتصوير لا يتفوق إلا فى رسم المراثيات الثابتة بعكس الشعر الذى يستطيع أن يصور أى حركات متتابعة متلاحقة ، كصورة بانداروس مثلاً فى الكتاب الرابع من الإلياذة . وفيها صور لنا هوميروس بانداروس وكيف أمسك بالقوس فى يده ، كما صور لنا الحركات المتتالية للسهم ، بحيث يستطيع من لا يعرف أى شىء عن هذا الموضوع أن يتعلم فن القوس والسهم بمجرد اطلاعه على هذا الوصف . من هذا يتضح أن الشعر قادر على وصف المراثيات التى تتعرض للتغير . بعكس التصوير ، فإنه لا يستطيع أن يعرفنا بغير المراثيات الثابتة . فالتصوير إذن يعنى بالمكان وحده وبالأشياء المتجاورة ويتناسى وجود الزمان والأحداث التى تتعاقب فيه .

التصوير فى المكان والشعر فى الزمان

وبعد هذه المقارنات التفصيلية بين الشعر والتصوير ، حدد لسنج الموضوعات التى تصلح للتصوير فقال إنها الأجسام التى تتألف من أجزاء مترابطة تقع فى مكان واحد . أما موضوع الشعر فهو الأفعال التى تحدث متعاقبة ومتتالية فى زمان .

ولو حاول التصوير عرض موضوعات الأفعال المتغيرة ما استطاع أن يقدمها إلا فى مجموعة من الصور

المتعاقبة التى لا تظهر فيها غير أجسام ثابتة . أما الحركة ، والأفعال وما تتعرض له من تغير ، فإنها تستخلص من الاختلاف الذى يظهر فى هذه الصور .

والشعر يعنى بالأفعال ، ولكن الأفعال لا تحدث فى فراغ أو خواء ، بل يضطلع بها أشخاص . وقارئ الشعر يستطيع أن يدرك صورة الشخص القائم بهذه الأفعال من خلال وصف الشاعر .

ومن يتأمل هوميروس سبرى أنه لم يصف غير أحداث متعاقبة ولم يرسم صورة لشخصية أو لأجسام إلا عندما تطلبت الأحداث ذلك . فالصور التى رسمها لن تصلح مادة للتصوير — كما توهم النقاد — لأن ما يحتاج إليه المصور لكى يصوره هو كل مكتمل وليس أجزاء متعاقبة . ولو أقدم المصور على محاكاة هوميروس لكان بحاجة إلى عدد لا حصر له من الصور . ويتكفى فى هذا الصدد ذكر مشهد إبحار السفينة ورسوها . مثل هذا المشهد لن يحتاج إلى ما هو أقل من خمس صور أو ست لو أريد التعبير بالصور عن كل المعانى التى قصدها هوميروس . وهوميروس لم يتورط إطلاقاً فى رسم الموضوعات التى يتفوق فيها التصوير بحكم طبيعته ؛ فهو مثلاً عندما أراد تصوير الصولجان لم يستطع بالطبع أن يظهر ألوانه المتعددة الساحرة فلجأ إلى فكرة أخرى وهى سرد تاريخه وكيف صنعه الإله فولكان ، وكيف اكتسب بريقاً بفضل جوبيتر ، ثم تحلى به بعد ذلك الإله ميركورى ، وأصبح يمثل صولجان الحرب فى يد بنلوب ، كما يمثل عصا اترىوس الراعى المسالم .

ويقارن لسنج بين الشعر والتصوير فى ناحية هامة ، وهى ناحية البراعة فى الوصف . وهو يرى أن إدراك معالم أى شىء تتطلب نظرة خاطفة تنتقل بين أجزاء الشئ المختلفة بحيث تبدو كأنها نظرة واحدة . فالسرعة لازمة لكى ندرك أى شىء فى كليته وشموله . ولكن هذه السرعة تتعارض مع رسالة الشاعر ، لأنه فى انتقال

من وصف جزء إلى جزء آخر غالباً ما يترى ، وغالباً ما يركز على جزء ما عندما يرى أن التركيز سيحدث الأثر الشاعري المطلوب . ويترب على ذلك في النهاية نسيان المستمعين للشعر ما قيل في أول الأبيات عند استماعهم وصف الأجزاء الأخيرة التي يصفها الشاعر . وما يسفر عنه ذلك هو تعذر الإحاطة بالكل في السرعة المطلوبة ، اللهم إلا إذا كان المستمعون يتمتعون بذاكرة فذة تساعدهم على نسيان هذه الفواصل الزمنية وعلى تجميع الأوصاف الجزئية بحيث تتحقق صورة شاملة واضحة :

إن مثل هذه الصورة الشاعرية الجامعة في وصف الأشياء غالباً ما تكون أكثر وهناً وتفككاً من أية صورة مرسومة تعتمد على الخطوط والألوان . صحيح أن اللغة لا تعجز عن تمثيل أى كل مادي ، ولكن يلزم في هذه الحالة مراعاة خاصتين من خصائصها وهى أنها تتألف من ألفاظ لا تدل إلا على أشياء متتابعة وأنها قد نبعت من الأشخاص ولم تنبع من الأشياء ولذا تحتل كثرة من التأويلات . وإذا أمكن للمستمع التغاضي عن هاتين الخاصتين وتناسى أن اللغة لا تنى بغير الأشياء المتعاقبة في الأزمان ، وليس من شأنها وصف الأجسام المتجاورة في مكان واحد ، فإنه سيرضى عن الأوصاف التي يقرأها في الشعر ويستفيد منها .

ولكن هل يعد تخلى اللغة عن هاتين الخاصتين (عدم تحديدها وتركيزها على الأشياء المتعاقبة) ميزة لها . إن الشعر في الواقع لا يهدف إلى الأوصاف الواضحة ، لأن هذه هى مهمة النثر . أما ما يرمى إليه الشعر فهو استحثاثنا على تخيل المشاعر التي كنا نشعر بها في حضرة الأشياء التي يتحدث عنها الشاعر . فإذا ترك الشاعر مثل هذه المهمة الجليلة كان هذا دليلاً على إفلاسه . فلا عجب إذا نظر بوب في سنواته الأخيرة بازدراء إلى أشعار الوصف التي أضاع فيها وقته في صباه . كما أن كلايست قد نظر إلى قصيدته « الربيع »

نظرة خالية من كل تقدير . ولو قدر له أن يحيا طويلاً لما كان من المستبعد إقدامه على تغييرها . ويستخلص لسنج من هذه المناقشة قاعدة أساسية هى ضرورة تخصص الشاعر في المتعاقبات في الزمان ، وتخصص المصور في النواحي المتجاورة في المكان .

وتبعاً لهذه القاعدة انتقد قيام بعض المصورين مثل فرانكسكو مازولى لقيامه بتصوير مشهدين في نفس الصورة ، كما انتقد تيسان لإقدامه على تصوير قصة الابن المنحل وحياته التي سادها الإنحلال ، وتعاسته ثم تكفيره عن خطاياها ، في صورة واحدة . فتجاوز مهمة التصوير (وهى رسم شىء مكتمل) والقيام برسم أحداث متفرقة متباعدة في الزمان يدل على عدم إدراك المصور لمهمته . ويعمد المصور البارع الذي يدرك قصور التصوير وإضطراره إلى التركيز على لحظة واحدة ، إلى اختيار أفضل اللحظات وأغناها بالمعاني ، كما يلجأ إلى البراعة في ترتيب شخوص صورته ، وإلى الاقتصاد في اختيار مكونات الصورة هـ

والشاعر بحكم هذه القاعدة مضطر إلى التركيز على جانب من الأحداث أو الأشياء التي يتحدث عنها ، بدلاً من سردها جملة واحدة . ولكن الشاعر ببراعته في اللغة قد يستطيع اختيار كلمات مشبعة بالمعاني تجعلنا نتوهم أنه قد جمع فيها أكبر قدر من الأوصاف التي يرى التعبير عنها . ولنضرب مثلاً لذلك هو وصف الدرع عند هوميروس ، (وهى مسألة قد شغلت كثيرين من المفكرين في القرن الثامن عشر نذكر منهم الشاعر بوب ومدام دارسيه) فهو لم ينس في هذا الوصف الدقيق أن يعرفنا مادته وشكله وكل الصور التي كانت مرسومة على سطحه الرخيص مما ساعد المصورين المحدثين على إبداع رسوم تمثل هذه الأشكال تمثيلاً دقيقاً . ولا يفهم من ذلك أن هوميروس قد اعتدى على حدود الشعر . فهو لم يصف الدرع جملة واحدة ، بل وصف المراحل المتتابعة التي يمر بها صنع الدرع . فنحن

الجمال والدمامة في التصوير والشعر

وتنتقل المقارنة بين الشعر والتصوير بعد ذلك إلى ناحية أخرى وهي القدرة على عرض الأشياء الجميلة . والجمال الطبيعي يعنى وجود اتساق وانسجام بين الأجزاء المختلفة . ولكي يظهر هذا الاتساق ينبغي أن توجد هذه الأجزاء متجاورة . لذا أصبح الجمال هو الموضوع الذى تتميز به الفنون التشكيلية .

أما الشاعر وبحكم اضطرابه إلى عرض الجمال اعتماداً على صور جزئية متعاقبة ، فإنه لا ينجح في إحداث تأثير مماثل لتأثير المصور ، ومن ثم فإنه بتجنب أى وصف للجمال على هذا النحو . فتمتد اختلاف بين منظر أى شىء مكتمل الأجزاء ومنظره مجزئاً إلى أجزاء متعاقبة . إن الحالة الأخيرة لا تستحسنا إلى الشعور بالجمال ، اللهم إلا إذا تذكرنا حالات مكتملة مماثلة بمجرد رؤيتنا للقطات الجزئية التى يعرضها الشاعر :

وهوميروس هو أفضل من تنبه إلى هذه القاعدة أيضاً . فهو يكتفى بالإشادة بجمال هلين ، ولكنه لا يقحم نفسه فى عرض تفاصيل مفاتها ، لأنه واثق أن مثل هذا العرض لن يساعد على إحداث الأثر المطلوب . فلا صحة إذن لاعتقاد بعض النقاد أن الشعراء العباقرة قادرون على تحقيق ما تنجح فى إبرازه اللوحة المصورة ويرى لسنج أن ما يمكن الإفصاح عنه على أفضل وجه بواسطة الخطوط والألوان ، هو شىء تعجز الكلمات عادة عن التعبير عنه . فإذا كان دولشى قد أثنى على وصف الشاعر أريوستو لإحدى النساء الجميلات ، فإن لسنج بعد أن قرأ هذا الوصف يرى هذه القصيدة أفضل تحذير لجميع الشعراء بعدم اتباع مثل هذا الاتجاه غير السديد .

ربما استشفنا من بعض قصائد أريوستو بعض قواعد التناسب التى عرفها القدامى ، وربما اعتقد البعض أن هذه القصائد قد دلت على معرفة كاملة بالتلوين

لا نتخيل عندما نقرأ الوصف الدرع ذاته ، بل نتخيل اللهائع البارع عندما قام بصنعه ، فراه وهو يمسك بالقادوم ، ويقف أمام السندان ، ونرى الحديد عند صهره وسبكه ، كما نرى الصانع الفنان وهو يتخيل الأشكال المختلفة التى ينوى تزيين الدرع بها . ولكن النقاد الذين لم يرضوا عن وصف هوميروس للدرع قد انتقدوا هذا الوصف لعدم درايتهم بما بين الشعر والتصوير من اختلاف . فقل إن هوميروس قد ملأ الدرع بعدد كبير من الأشكال ، ما كان ميسوراً أن يحتويها سطحه : وأثبت بوفان (عالم اليونانيات الفرنسى جان بوفان) ذلك عندما قام برسم تخطيطى للدرع وفقاً للأبعاد التى ذكرها هوميروس ، ولكنه نسي أن الشاعر لا يعنى بالأحداث أو الأوصاف باعتبارها متجاورة فى مكان واحد ، بل إن ما يعنيه هو اللحظات المتعاقبة التى قد لا يستوعبها مكان واحد . ولهذا فإنا إذا جمعنا صور هوميروس على شكل لحظات أى حولناها من صورتها الشعرية إلى الصورة التى تناسب التصوير ، لاحتجنا بغير جدال إلى عدد كبير من الصور كل منها تمثل لحظة من الزمان . فكل مشهد من هذه المشاهد العديدة التى صورها الشاعر بأشعاره فى حاجة إلى صورة منفردة . هذه المعانى يستطيع الشاعر إدماجها فى صورة مركزة غير مقيدة بأى تجاوز فى المكان ، أو اشتراك فى لحظة واحدة كما هو الحال عند المصور .

وظن الشاعر بوب أن هوميروس قد صور هذه المشاهد وفقاً لقواعد التصوير ، أى أنه لاحظ التباين وقواعد المنظور . . الخ . ولكنه تناسى أن فن التصوير أثناء حرب طروادة لم يكن قد توطد بعد كما شهد المؤرخ بليني وآخرون . وبدلاً من أن يعترف بوب بالاختلاف بين التصوير والشعر ، فإنه قد جعل الشاعر يتنبأ بقواعد التصوير التى ظهرت بعد أكثر من ألف سنة من وفاته .

لا تختلف عن معرفة تيسان بها ، ولكن ما هي الفائدة التي سنجنحها من قراءة بعض أشعار تعرفنا بالجمال في صورة مادية ؟ إن الشعر يرمى إلى شيء آخر وهو تعريفنا بالجمال الذي ينبض بالحياة ، والقصيدة الشعرية الحقة هي التي تدفعنا إلى الإحساس بالانفعال الصحيح الذي نشعر به في حضرة الجميل . فلا قيمة إذن لترديد الشاعر أوصاف الجمال التي نراها مصورة ، أو لترديده النسب المختلفة لتقاطيع الوجه . وكأن الشاعر مدرس رسم يعرف تلاميذه الصغار كيف يرسمون بعض نماذج الجمال .

وأحسن فرجيل (ولم يكن لسنج عليه كثيراً خصوصاً عندما كان يقارنه هوميروس) عندما أكد عجزه عن تصوير جمال هلين كما ينبغي ، وإن كان هذا لا يرجع إلى خطئه ، بل يرجع إلى حدود فنه . فهو إذن جدير بالثناء لأنه قد عرف كيف يراعى حدود هذا الفن ، لذا لجأ إلى حيلة طريفة لوصف الجمال . إذ تخيل رساماً يرسم معبودته في حضرتها . ولم يكن الشيء الذي يبغيه هو رؤية أجزاء الوجه وهي ترسم أمامه ، بل تخيل المحبوبة حاضرة أمامه وكأنها تتحدث أو تبسم .

والشعر لن يخسر كثيراً إذا تجنب وصف الأشياء الجميلة لأنه يعوض ذلك بشيء آخر يتناسب مع قدراته وهي وصف الأثر الذي يحدثه الشيء الجميل ، وهكذا يستطيع أن يوحى لنا بوجود الشيء الجميل دون أن يعرض لنا تفاصيله . والشيء الذي تحدثت عنه الشاعرة اليونانية سافو وجعلها تفقد وعيها وصوابها ، لا آخالنا نتصوره من الأشياء القبيحة . والشعر قادر على منافسة التصوير في وصف الجمال على نحو آخر عندما يحول الجمال إلى سحر . والسحر عبارة عن جمال في صورة متحركة ، ومن ثم لا يصبح من الموضوعات التي تناسب التصوير . . . وموضوع الفن التشكيلي يقتصر على الموضوعات الثابتة كما رأينا ، لذا يترك المصور استخلاص الحركة لفطنة المتأملين للوحاته .

ولقد طالب الشاعر أناكريون بالمستحيل من المصورين عندما طالبهم بجعل صورة محبوبته تنسم بالسحر الذي ينبغي أن يشع من ذقنها الرقيقة ومن عنقها المرمرى . فهل كان هذا ميسوراً ؟ . . إن التصوير بمعناه الصحيح ليس قادراً على تحقيق ما يبتغيه أناكريون . فالمصور يستطيع رسم الذقن في أكل استدارة ممكنة ، ويستطيع أن يبرز فتنة الوجه وملاحمه ، وأن يختار أفضل الألوان التي تناسب العنق بحيث يجعلها قريبة إلى الحياة ، ولكنه سيعثر لا محالة إذا حاول أن يخطو أية خطوة بعد ذلك . وبعد أن تحدث لسنج عن الجمال انتقل إلى الدمامة ،

وما تعنيه في كل من الشعر والتصوير . ولكي نحكم على أي شيء بالدمامة علينا أن نراه مكتملاً ، لأن الدمامة لا تظهر كما ينبغي في حالة اللقطات الجزئية . وهي في هذه الناحية مماثلة للجمال . وفقاً لذلك ، فإنها ليست من الموضوعات المناسبة للشعر . ومع كل هذا فقد رسم هوميروس الدمامة في أبشع صورها عندما تحدث عن أحد أبطاله . فما الذي دفعه إلى وصف الدمامة مع معرفته أن الشعر يختص بالصور المتلاحقة ، ومع إحجامه عن القيام بفعل مماثل في حالة الجمال ؟ . . ألا تؤدي تجزئة أوصاف الدمامة إلى التخفيف من حدتها ، وإلى إضعاف الوصف كما يحدث في حالة الجمال ؟ . . ويعترف لسنج بصحة هذا الرأي ، وإن كان هوميروس محقاً فيما اتبعه ، لأن تجزئة أوصاف الدمامة تؤدي إلى التخفيف من خصائصها المنفرة (!) ومن ثم يستطيع الشاعر تحويل هذه الدمامة إلى أشياء مثيرة للسخرية أو الرعب . فهو هوميروس قد صور الشخصية (التي أشرنا إليها) قبيحة لكي يجعلها مثيرة للسخرية . ولم يعتمد على الدمامة وحدها لإحداث هذا الأثر ، بل لجأ إلى إظهار التباين بين هذه الصورة القبيحة التي تبين عدم الاكتمال وبين صورة أخرى تمثل الكمال . والشيء المثير للسخرية لا يعتمد على قبح الملامح وحدها ، بل يجب أن تكمله صفات خلقية قبيحة كذلك . فايزوب كان سيتصف

إلى تخفيف نفورنا ، بل سيدعونا إلى التساؤل عما دفع الفنان إلى تخيله مثل هذا المعنى المنفر ، وإلى التشبك في سلامة ذوقه .

وربما قيل اننا قد نعجب بمثل هذه الصور التي تمثل الدمامة باعتبارها تشبع فضولنا وميلنا للاستطلاع . ولكن مثل هذا الشعور مؤقت لا يعتد به ، وسرعان ما يزول ولا يبقى سوى الشعور بالنفور من الأشياء الدميعة أو ما بمائلها .

والأمثلة التي ذكرها أرسطو للدمامة لا تمثل أشياء دميعة في الواقع ، لأن الحيوانات المتوحشة ليست دميعة ولكنها تثير الرعب . وسر شعورنا بالارتياح عندما نتأمل صورها هو أنها لا تماثلها من ناحية إثارتها للرعب ، إنما هي تشبهها من حيث المظهر وحده . وعلى ذلك يرفض لسنج اعتبار الدميم موضوعاً للفنون التشكيلية ، لأن الدمامة تثير النفور على الدوام ، ولا شيء يخفف من وطأتها . فهي قد تثير السخرية أمداً قصيراً في حالة عدم إحداثها أى ضرر ، ولكنها تظل بعد ذلك على الدوام موضع استهجان واستنكار .

والشاعر يستطيع تطعيم مبدعاته ببعض النواحي الدميعة المنفرة التي تتباين مع الطابع العام لشعره فزيد من تأثيره . والأشياء المنفرة تساعد على إشاعة السخرية في حالة مقارنتها بالأشياء الجميلة ، كما يظهر لنا عنه أريستوفان . وأهم شرط عند تقديم المنفر في الشعر هو إحسان اختيار الموضع المناسب الذي لا يتعارض مع الأثر العام للقصيدة الشعرية أو الدراما في صورتها الكلية كما نلاحظ عند هوميروس وعند سوفوكليس .

* * *

واضح من هذا العرض شدة تعلق لسنج بالشعر ، واعتقاده أنه أسمى منزلة من التصوير . ولا أمل إلى إرجاع ذلك كما جاء في كثير من مراجع تاريخ الفن إلى نقص في معرفة لسنج بالفنون التشكيلية . فالأرجح في رأيي هو شدة تعصب المفكرين في القرن الثامن عشر

بقبح مماثل لشخصية هوميروس التي تحدثنا عنها ، لولا حكمته وفضله وأثرهما في الحيلولة دون إثارته للسخرية .

والدمامة عندما لا يتسبب عنها أى ضرر تثير السخرية ، ولكنها عندما تحدث ضرراً تصبح شيئاً مثيراً للرعب . واستشهد لسنج بشكسبير في هذه الناحية ، وقارن بين شخصيتين من شخصياته اشتراها بميلهما للشر وهما إدموند الابن الحرام لإيرل جلوستر في رواية الملك لير ، وريتشارد دوق جلوستر الذي لجأ إلى كل الحيل الدنيئة والخبيثة للحصول على العرش ، ونجح وأسمى نفسه ريتشارد الثالث . والشخصية الأولى لا تثير فينا رعباً مماثلاً للرعب الذي تحدثه الشخصية الثانية . فان الشخصية الأولى — برغم شعورنا بما فيها من جوانب شريرة — تستدر شفقتنا وهي تشكو المجتمع وظلمه ، وأحكام الناس الخالية من كل شفقة . ولكن شخصية إيرل جلوستر في صورتها الشرسة المتغطرسة لا تمثل أى شيء سوى الشيطان ذاته .

ومن حيث الصلة بين الدمامة والتصوير ، فان المصور قادر على محاكاة الدمامة ، لأنه يستطيع محاكاة جميع المراثيات ، الجميلة والقبیحة على حد سواء . ولكن الفن الرفيع يمنع ذلك .

وقد يقال إن صور الأشياء القبيحة كثيراً ما تتحول إلى أشياء مستحبة . ويدلنا على ذلك أن المشاهد المروعة أو الحزنة ليست من المشاهد التي ننفر منها عندما نراها مصورة ، لأننا لا نبغض الشر إلا إذا تصورناه شيئاً حقيقياً ، فاذا عرفنا أن الشرور أشياء موهومة مصطنعة ستتحول مشاعرنا من النفور إلى الارتياح .

ولكن النفور ليس مرتبطاً بحقيقة الشيء المنفر فحسب ، لأننا نشعر بنفور حتى إذا أدركنا أن ما نراه ليس شيئاً حقيقياً البتة . والأمر بالمثل فيما يتعلق بقبح الأشكال ، لأن الأشكال القبيحة تثير الاشمئزاز ، وتعد شيئاً متعارضاً مع ميلنا إلى النظام والاتساق . واعتقادنا أن الأشياء التي نراها ليست حقيقية لن يؤدي

للحضارة الهلينية والرومانية ، وفنونها . هذا التعصب هو الذى دفع لسنج إلى تناسى نفائس الفن التشكيلى الفلمنى الأقرب عهداً من الفن اليونانى والرومانى . (وهو نفس السبب الذى دفع فنكلمان برغم معرفته الواسعة بالفنون التشكيلية إلى إصدار عدة أحكام يسخر فيها من الفن الفلمنى) .

وأدى تركيز لسنج دراسته على الفن اليونانى إلى توهمه أن الجمال وحده هو غاية الفنون التشكيلية . هذا الحكم وإن صح عن آثار اليونان والرومان ، فانه لن يصح إطلاقاً على العصور الذهبية للتصوير سواء عند الإيطاليين فى عصر النهضة ، أو عند الفلمنكيين ، أو عند الأسبان ، أو عند المدارس الفرنسية المتعددة التى ظهرت فى القرن التاسع عشر ، والتى لم يعرفها لسنج ، والتى أثبتت — كما أثبت رمبرانت من قبل — أن الفن التشكيلى لا يعرض لحظة من الزمان فحسب ، كما اعتقد لسنج متأثراً بالمفكر الإنجليزى كيمز ، بل هو قادر على عرف تاريخ طويل حافل . وما يتميز به المصورون العباقرة هو قدرتهم على رسم لوحات تظهر التغلب على كل معوقات فهم . ففى مثل هذه اللوحات ، لا نرى ألواناً أو أشكالاً ثابتة فحسب ، بل نتوهم أحياناً أنها تتحرك أمامنا . ونادر أن تشابهت نظراتنا المتكررة إلى أية لوحة خالدة . ففى كل مرة ننتبه إلى شىء جديد لم نكتشفه فى المرات السابقة .

وربما كان لسنج متشككاً فى صحة ادعائه ، كما يتبين من ثائى المختارات التى قمت بترجمتها فى نهاية البحث ، والتى تبين كيف يتحايل المصورون على مظاهر الثبات والسكون فى لوحاتهم ، فتبدو اللحظة الواحدة المشار إليها وكأنها تجر فى أذيالها جملة لحظات أخرى .

ومن الأفكار الهامة التى تضمها كلام لسنج وأحدثت أثراً كبيراً فى الاستطيقا ، تفرقه بين فنون المكان وفنون الزمان . والألمان مولعون بمثل هذا النوع من

النظريات ، كما تدلنا على ذلك تفرقة أخرى مشهورة لهم بين النظرة الطبيعية إلى الحياة والواقع ، والنظرة التاريخية ، ولا أستطيع أن أوكد وجود صلة واعية بين هاتين الفكرتين . ولسنا بحاجة إلى بيان بطلان هذه الفكرة ، أو إلى القول بتغير نظرتنا إلى المكان والزمان تغيراً شاملاً ، أى أننا نراها الآن فى صورة مغايرة إلى أبعد حد للصورة التى زعمها لسنج .

هذا النقد لا يعنى تناسى قيمة الكتاب وأصالته : فلقد عرض مشكلة هامة بانث أثارها فى تاريخ الاستطيقا وفى تاريخ الفن ، وترتبت عليها عدة نتائج ما زلنا نعانى من أثارها حتى الآن . ففى أغلب الإستطيقيات التى ظهرت بعد لسنج (خصوصاً الألمانية منها) نصادف ترتيباً هرمياً للفنون . وهذه الفكرة تعنى وجود شىء مشترك بينها يسمح بمثل هذه المقارنة ، وربما حدث تجاهل الاختلاف بين الفنون على نحو آخر . إذ اعتقد أحياناً أن مضمون الفن واحد والاختلاف هو اختلاف فى الشكل فحسب ، فقام الفنانون وفقاً لذلك بنقل موضوعات الفنون الأخرى وإعادة عرضها فى صورة لم تتناسب غالباً مع خصائص فهم .

وأغلب الظن أن الفنون التشكيلية ، كانت أكثر الفنون تأثراً بهذه النزعة . إذ اعتبرتها أكثر المذاهب المثالية الألمانية أخط الفنون مرتبة بسبب شدة تقيدها بالمحاكاة والواقع . وهذا هو ما دفعها إلى التحرر من طابعها . فحاولت تقليد الموسيقى تارة وتقليد فن العمارة تارة أخرى . . . الخ . وما زال التصوير يعانى الأمرين بسبب حيرته التى تورط فيها ، أو بسبب إساءة المفكرين فهمه ، أو تصورهم أنه أخط منزلة من الشعر والموسيقى .

فكتاب لسنج ، برغم عدم اكتماله ، (لأن النية كانت متجهة فى البداية إلى تأليف ثلاثة أجزاء فى هذا الموضوع) عظيم القيمة إذن ، لأنه محاولة قيمة للتنبيه

إلى ضرورة الالتفات إلى أوجه الخلاف بين الفنون ،
وإلى عدم افتعال أى تأثير متبادل بينها . وهو الأمر
الذى يعزى أحياناً إلى نبوع كل الفنون من الإنسان ،
أو من روح حضارية واحدة .

نماذج من الكتاب

التصوير فن المكان والشعر فن الزمان
(من الفصل السادس عشر)

... لو صح القول أن التصوير ياجأ فيما يحاكى إلى
وسائل أو رموز مختلفة عن الوسائل والرموز المستعملة
في الشعر (التصوير يستخدم أشكالا وألواناً في المكان ،
والشعر من ناحية أخرى يستخدم أصواتاً منطوقة في
الزمان) ، وإذا سلمنا بأن هذه الرموز ينبغي أن تتصل
اتصالاً مناسباً بالأشياء التى ترمز إليها . فى هذه الحالة
فإن هذه الرموز عندما ترص متجاورة لن تستطيع أن
تعبر إلا عن الموضوعات التى تتألف من أجزاء متراسة
بجوار بعضها البعض . كما أن الرموز المتتابعة لن تعبر
إلا عن موضوعات تتألف من أجزاء متتابعة .

والموضوعات التى تتألف من أجزاء متجاورة
متراسة تسمى بالأجسام ، ومن ثم فإن الأجسام
بخصائصها المرئية هى الموضوع الذى يختص به التصوير
والموضوعات التى تتألف من أجزاء متتابعة تسمى
بوجه عام بالأفعال ومن ثم فإن الأفعال هى الموضوع
الذى يختص به الشعر .

على أن الأجسام ليست موجودة فى مكان فحسب ،
بل هى موجودة أيضاً فى زمان . فهى مستمرة فى
الوجود . وقد تظهر فى أية لحظة من لحظاتها فى مظهر
مختلف ، أو تتجمع مكوناتها فى صورة مختلفة . وكل
مظهر من هذه المظاهر المؤقتة ، أو كل تكوين من
هذه التكوينات نتيجة لأشياء سابقة له . ومن ثم فإنه يعد
الحوار الذى يتركز عليه أى فعل : من هذا يتضح أن

التصوير يستطيع أيضاً أن يحاكى الأفعال ، وإن كان
هذا لا يتحقق إلا فى صورة غير مباشرة بوساطة
الأجسام .

ومن ناحية أخرى ، فإن الأفعال لا تستطيع أن
تحدث اعتماداً على نفسها ، بل ينبغى أن تكون مرتبطة
بكائنات معينة . فمن حيث أن الكائنات إذن عبارة عن
أجسام ، أو ينظر إليها على هذا النحو ، لذا استطاع
القول أن الشعر قادر على تصوير الأجسام ، وإن كان
هذا لا يتحقق إلا فى صورة غير مباشرة بوساطة الأفعال .
فالتصوير بسبب تألف مبدعته من أشياء متراسة
لن يستطيع أن يصور غير لحظة واحدة من اللحظات
التي يستغرقها أى فعل ، ومن ثم فإنه مضطر إلى اختيار
أنسب اللحظات التى توحى بالفعل ، وتشرح فى
وضوح ما سبقها وما يعقبها .

وبالمثل ، فإن الشعر فى مبدعته التى تعتمد على
أحداث متلاحقة لن يستطيع الإفصاح عن أكثر من
خاصة واحدة من خصائص الأجسام ، ومن ثم فإن عليه
إختيار الخاصة التى تستطيع أن تعرفنا فى أكمل صورة
حسية مستطاعة الجسم المقصود ، والناحية التى يراد
تمثيلها .

* * *

مضى يمكن تجاوز حدود الشعر والتصوير
(من الفصل الثامن عشر)

... مرة أخرى إذن أؤكد أن موضوع الشاعر
هو الأحداث المتعاقبة فى الزمن ، أما المصور فموضوعه
هو ما يظهر فى المكان .

وإن عرض حادثتين متباعدتين بالضرورة فى نفس
الزمن الواحدة - (كما فعل فرانشيسكو مازولى عندما
صور إغتهاب نساء بعض القبائل ، كما بين فى نفس
الزمن مصالحة النساء لأزواجهن وأقاربهن) أو كما
حدث عند تيسان الذى صور (قصة الابن المتهتك

وحياته المنحلة وتعاسته ثم ندمه في النهاية) - يعد تطفلاً من ناحية المصور في عالم الشاعر . وهو أمر لا يرضى عنه إطلاقاً أى ذوق سليم .

ومحاولة تعريف القارئ صورة الكل بتعداد الأجزاء المختلفة أو الأشياء المختلفة الواحدة تلو الأخرى (أى الأشياء التى لا يمكن الإحاطة بها في الحياة الفعلية إلا بمجرد نظرة خاطفة لو أريد التأثير بالشئ في شموله) يعد تطفلاً من الشاعر على عالم التصوير ، ويؤدى إلى تبديد قدر كبير من الخيال بغير مبرر .

إن التصوير والشعر يشبهان عالمن متجاورين متحابين . وبينما لا يسمح الواحد منها للآخر بأى اعتداء على أراضيه ، إلا أنهما قد يسمحان في ترفق بأى أشياء تحدث على حدودهما ، أى أنها يتغاضيان في سلام عن أية اعتداءات صغيرة على حقوقهما بتأثير الظروف أو العجلة .

ولتأييد هذا الرأى لن أذكر ما يحدث في اللوحات التاريخية الكبرى عندما تمتد اللحظة الواحدة بعض الشيء ، ولكننى أكتفى بالقول بأنه قلما توجد لوحة واحدة غنية بالشخوص ، تقوم فيها الشخصيات بعرض الحركة المناسبة أو الوضع الذى يتناسب مع حركة الفعل المطلوب . ففي بعضها تبدو الحركة أسرع مما يجب ، وفي البعض الآخر تظهر أبطأ قليلاً . هذه الحرية التى يتمتع بها الفنان ، ينبغى أن يحرص على موازنتها أثناء قيامه بترتيب مكونات لوحته كأن يبرز بعضها إلى الأمام أو يرجعها إلى الخلف وسوف أكتفى بذكر ملاحظة ذكرها الهر منجز عن الأردنية التى عرضها رافايل في لوحاته . فهو يذكر أن كل ثنايا الأردنية في صوره كان لها ما يبررها . إذ كانت تدل على حركة الأطراف ، كما كانت تدل على اتجاهها . وفي بعض أحيان كانت هذه الثنايا تعرفنا أشياء سابقة للوحة ويمكننا أن ندرك من شكل هذه الثنايا

هل تحركت الساق أو الذراع إلى الأمام أو إلى الخلف . أو هل بدأت حركتها من الانقباض إلى الاستقامة أو العكس . ولا يمكن أن ينكر أن الفنان في مثل هذه الحالات ، يحاول الجمع بين لحظتين في الوقت نفسه . فمثلاً عندما تتحرك أية قدم إلى الأمام بعد انثنائها إلى الخلف ، يتبع ذلك على الفور حركة مماثلة في الرداء المحيط بها ، اللهم إلا إذا اتصف قماش الرداء بصلابته وفي هذه الحالة فانه لن يناسب التصوير على الإطلاق . ولا يمكن للرداء أن ينثنى إلا الانثناءات التى يتطلبها وضع الساق على الذراع . وحتى ظهور ثنايا أخرى هو الجمع بين حركة الرداء في هذه اللحظة ، وحركته التى حدثت في لحظة سابقة لذلك . ولكن منذ الذى يصرف في هذه الحالة على ضرورة دقة المصور ، الذى ارتأى ضرورة عرض حادثتين ترجعان إلى لحظتين مختلفتين . ومنذا الذى لا ينثنى عليه لأنه قد أدرك ذلك ، وتمتع بالشجاعة التى جعته يقترف خطأ عديم الأهمية لتحقيق قدر أعظم من الكمال في التعبير .

ويغتفر للشاعر اقتراف خطأ مماثل . فهو عندما يحاكي الأشياء المتعاقبة لا يسمح له في أية لحظة بتناول أكثر من جانب أو خاصية من الأشياء التى يعرضها . ولكن إذا تميزت لغته ببراعة تساعد على التعبير عن أكثر من معنى بوساطة أى كلمة واحدة ، فلماذا لا يفعل ذلك إننى لا أبغى من ذلك تبرير ما يقوم به الشاعر والمصور اللذان سبق أن جعلتهما شبيهين بالجارين المتحابين . فان التشبيه ليس برهاناً على صحة هذه القضية ، أو مبرراً لعدم اتباعها . على أننا نستطيع القول بأنه كما تقترب في حالة المصور الاحظتان المنفصلتان بحيث نتصورهما بغير تردد وكأنهما لحظة واحدة ، كذلك في حالة الشاعر ، فان الملامح المتعددة التى تصور الأجزاء ، والتى تتبع زمانين بينهما تعاقب سريع ، يضيق فيه الفاصل الزمنى ، بحيث أننا نتخيل كأنهما قد حدثا في وقت واحد . . .